WALTER BENJAMIN

KAFKA

HIENA EDITORA

HIENA EDITORA
Apartado 2481
1112 LISBOA CODEX

Título do original
KAFKA
Autor
WALTER BENJAMIN
Tradução de
ERNESTO SAMPAIO
Capa de
AUGUSTO T. DIAS

Tiragem 1000 exemplares
Lisboa, Novembro de 1987

WALTER BENJAMIN

KAFKA

Tradução e introdução de
Ernesto Sampaio

Franz Kafka e Walter Benjamin
Dois olhares
Que nos interpelam
Com força

Poucos autores haverá onde, como em Walter Benjamin, o primado do fragmentário sobre o sistemático seja tão constante: a sua obra é um mosaico aparentemente desordenado cujo sentido tem de ser reconstruído pelo leitor. Interessava-lhe o marginal, o fora de moda, o levemente anacrónico, citações, evocações que permitissem «pré-historiar» a modernidade, detectar sintomas remotos da praxis colectiva actual, libertar «o passado oprimido». A sua perspectiva de Baudelaire é a do poeta «nos esplendores do capitalismo», o seu estudo sobre Kafka procura traçar o contorno evanescente de «uma fantasmagoria em busca de objectividade».

A obra fragmentada de Benjamin coincide com a sua vida de judeu alemão, também fragmentada por uma longa série de exílios e pelo suicídio (para não cair em garras nazis), na fronteira hispano-francesa, em Setembro de 1940. Essa conjunção entre carácter e destino transformaria quase todos os seus textos numa espécie de esconjuros: «Cada um dos meus pensamentos deve ser arrancado a um âmbito onde reina a demência».

Adorno, editor de alguns dos principais escritos benjaminianos, dirá na primeira introdução à recolha que deles fez: «Era intenção de Benjamin renunciar a qualquer forma de interpretação manifesta e deixar que as significações viessem à luz por meio da montagem chocante do material. Para coroar o seu anti-subjectivismo, ia fazer com que a sua obra capital consistisse unicamente em citações».

Essa obra seria Das Passagenwerk *(«Obra das Passagens» ou «Livro das Galerias») e incidia num tema trivial: aquelas «passagens» ou galerias parisienses com tecto de vidro e paredes de mármore (percursores dos actuais centros comerciais) onde se concentrava a «alma da mercadoria» da grande cidade e a arte se submetia ao serviço do comércio. Tratava-se de um grande projecto: iluminar a construção histórico-filosófica do século XIX, mostrar o nascimento da sociedade industrial, da mecanização, do capitalismo selvagem, da repercussão nos gestos humanos da passagem do artesanato à produção em série. O* flâneur *é o protagonista da tragicomédia que se representa nas «passagens»: a do «isolamento insensível de cada um nos seus interesses privados», como disse Engels, ou a do «prazer de fazer parte de multidões, expressão misteriosa do gozo que a multiplicação proporciona», como escreveu Baudelaire.*

«La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde»

Esta «sombra profunda» que Victor Hugo associa às multidões em Les Orientales *é sobrenatural e monstruosa, daquela espécie de «âmbito onde reina a demência» que Benjamin diz ser o da massificação, o da reificação dos indivíduos integrados sem saber como nos novos esquemas de produção e consumo da sociedade industrial. Vem daí o interesse do escritor pela fotografia, a gravura, a difusão dos jornais, o cinema, enfim, por todos os produtos* reproduzíveis, *característicos de uma época marcada pela chegada das massas à vida pública.*

Com grande argúcia, Walter Benjamin viria a alargar o problema do fetichismo da mercadoria, enunciado por Marx, ao estatuto perceptivo dos novos produtos culturais. A novidade, aqui, consistiria na transmutação da aura *das antigas obras de arte (do período pré-industrial) numa nova espécie de sacralização, conferida aos produtos culturais pela sua entrada no mercado (como mercadorias). Sem a patina da vetustez, sem a aura do refinamento e sem o seu primitivo valor mágico, diz-nos Benjamin que os produtos artísticos perderam o peso histórico da singularidade, mas ganharam um novo tipo de unicidade: o que lhes advém, por um lado, da quantidade de consumidores, e por outro lado do preço por que são cotados no mercado, sendo estas as duas formas de escapar ao anonimato onde se dissolvem grandes quantidades de produtos de cultura que congestionam o mundo das relações sociais.*

«Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. O desenvolvimento das forças produtivas destruiu os sonhos e as ilusões do século passado, ainda antes de se terem desmoronado os monumentos que a representavam», escreveu Ben-

jamin num dos seus brilhantes fragmentos. Nestas palavras, Hegel ressoa como um eco: «Com a crise da economia mercantil, começamos a ver os monumentos da burguesia como se fossem ruínas, muito antes de começarem a cair».

Em Benjamin, o trabalho intelectual é uma tarefa de exegese e de comentário aos textos ou a toda a espécie de realidades culturais tomadas como textos, com o objectivo de mostrar as tendências surgidas em cada situação e as alternativas nascidas das suas próprias contradições. A leitura, para ele, era não só um princípio estruturante da realidade, mas também uma forma de nos libertarmos do passado.

Dizia Simmel que «há três categorias de filósofos: os primeiros só ouvem bater o coração das coisas, os segundos somente o coração do homem, os terceiros apenas o coração dos conceitos; e há ainda uma quarta categoria, a dos professores de filosofia, que só conseguem ouvir o bater do coração dos textos». Relendo algumas páginas magistrais de Walter Benjamin, julgamos ver nelas um convite explícito a dar por consumado o universo da filosofia. Supomos que foi essa inimizade com a filosofia que lhe permitiu uma concentração tão intensa na obra de um Proust ou de um Kafka, para já não falar de Baudelaire, seu alter-ego do século XIX.

Como crítico, Benjamin submeteu as obras de arte a uma visão alegórica, capaz de ver para além da falsa unidade aparente que a visão simbólica do comentador nelas descortina. O modelo de Winckelmann esquartejando o torso do Hércules de Belvedere e descrevendo-o pedaço a pedaço, invocado por Benjamin no seu estudo sobre o

drama barroco alemão, é talvez o exemplo mais revelador. O próprio Benjamin também foi submetido, no pior sentido, a esse esquartejamento por críticos que não lhe «perdoam» o marxismo ou a teologia. No fundo, não conseguem ver que a verdadeira unidade do seu pensamento não resulta de uma vocação unívoca, apolínea, mas de uma fragmentação dionisíaca, como todo o «pensamento em acção».

Benjamin aspirava a que os seus textos admitissem tantas leituras quanto os textos cabalísticos, nos quais cada uma das palavras devia interpretar-se, pelo menos, em 49 sentidos diferentes. A própria vida do escritor possui a unidade de uma formosa ruína alegórica que, neste lance final de um século e de um milénio, nos ensina mais do que qualquer monumento acabado (por isso mesmo incapaz de interpelar-nos).

«Existe um acordo secreto entre a nossa e as gerações passadas. Fomos esperados sobre a terra», escreveu Benjamin, aludindo menos ao apelo dos mortos aos vivos do que à capacidade destes em «erguer o olhar» quando se sentem vistos por aqueles. A «leitura» do pensamento de Walter Benjamin, ao mesmo tempo testemunho e ilustração de uma vida que adquiriu conscientemente a mais rematada forma de ruína, é um «olhar» que nos interpela com força.

Como a «leitura» de Kafka, que viveu entre nós, mas expatriado do nosso mundo, ausente em paragens obscuras, impossíveis, de uma inacessível e imperiosa soberania. Jorge Luis Borges disse que duas ideias — duas obsessões — dominavam a obra de Kafka: «A subordinação é a primeira; o infinito, a segunda». Entre os dois extremos, está

a realidade, de que o poeta nunca conseguiu separar-se completamente: há sempre «uma base que infelizmente não pode desligar-se da terra».

A este pequeno judeu tiranizado pelo pai, parecia-lhe mais importante compreender a existência do que simplesmente viver. Nisso é um símil do animal do seu conto O Covil, *a quem os breves contactos com o ar livre da floresta dão uma percepção da realidade que reduz a sonhos ou a sombras as criações do seu próprio espírito: «Parece-me que tenho a faculdade, não só de ver os fantasmas nocturnos no indefeso e voluptuoso abandono do sono, mas também, e ao mesmo tempo, na realidade, onde os topo com toda a lucidez de um espírito bem desperto e sereno».*

Kafka não venceu a realidade vivendo-a ou substituindo-a por uma construção solipsista e demiúrgica. Não se pode retirar da sua obra nenhum sentimento edificante. A parábola da Lei como mítica verdade metafísica (arbitrariamente decretada por Deus), invocada pelo padre em O Processo, *é ironicamente reduzida por Kafka à categoria de fábula, de mentira, de «mitologia de mistificação social», como assinalou Michel Carrouges.*

A grandeza do autor de O Castelo *deve-se em boa parte à indissolúvel unidade do homem e da obra, ambos marcados pela mesma e dupla problemática: por um lado, uma inaptidão total a estar no mundo; pelo outro, a rejeição de todo o poder, fosse qual fosse. A luta contra o pai já era uma forma da luta contra um poder superior. A luta contra a noiva, o eterno adiamento do casamento obedece à mesma motivação, já que, a partir do pai, é na família inteira que o seu ódio se*

concentra. Como escreve Elias Canetti, no prefácio à edição das Cartas a Felice, *«...temendo o poder sob todas as suas formas, o verdadeiro objectivo da sua vida consistiu em evitá-lo igualmente sob todas as formas, pressentindo-o, descobrindo-o, nomeando-o e representando-o em toda a parte onde os outros não se apercebem dele».*

Sobre o mundo da Kafka, sem nenhuma providência que lhe valesse, pairava um insondável poder de destruição. Inventando um universo de sonhos e visões, Kafka criava a serenidade que na terra lhe era recusada. Vivia dentro do seu ego como no interior de uma prisão, mas só ali podia observar o pulsar da vida, sabendo que o envio de sinais de prisão em prisão implica deformações inelutáveis e que pretender fundar um sistema filosófico a partir desses sinais é pura e simples loucura.

Não há em Kafka qualquer esperança de redenção, antes ou depois da morte, e a lei, presença incontornável, é uma ameaça contínua e angustiante. Para ele, a burocracia não se limita a sufocar o mundo e a tornar a realidade espectral: existe uma burocracia celeste que exclui toda a esperança de libertação. Alguns comentadores observaram um paralelo entre os processos ritualistas da companhia de seguros onde Kafka trabalhava e o comportamento impenetrável dos burocratas. Concebidos para garantir a imparcialidade, os processos da administração imperial de Francisco José são transformados por Kafka em símbolo da burocracia e da sua meticulosidade maníaca. Kafka descreve a vida como um ritual cujas obrigações permanecem desconhecidas dos

participantes, onde qualquer evangelho de esperança não passa de mais uma ilusão inventada por um demiurgo impenetrável, espécie de deus irmão gémeo do diabo, que faz as almas etéreas e incorruptíveis e os carácteres mecânicos e sórdidos, escravos das absurdas leis deste mundo.

A desolação exalada pelos textos de Kafka é, por outro lado, uma característica comum à maioria dos escritores alemães que escreveram em Praga ou sobre Praga, assim como a ironia com que se consideram a si próprios, deixando entrever um verdadeiro ódio ao eu, reflexo provável da desilusão mórbida causada pela atrofia das energias criadoras da velha Áustria, num sentimento que perdurou na parte alemã de Praga mesmo depois do Império se haver desfeito.

Nenhuma outra cidade suscitou, entre os seus escritores, tantas e tão veementes condenações da criação e do criador. Neste aspecto, o gnosticismo de Praga contrastava com o compromisso moral e político dos intelectuais húngaros em relação ao seu mundo e ao seu tempo, e também nada tinha a ver com o esteticismo de Viena. Apesar do flirt *que mantinham com a morte, os escritores da Jovem Viena nunca formularam cosmogonias para justificar o seu mau estar. Enquanto em Budapeste se preparavem revoluções e em Viena se ia ao teatro ou aos cafés da moda, em Praga, os alemães e sobretudo os judeus lutavam contra tudo e contra todos para preservar a sua cultura. Animava-os uma mentalidade de cercados. Exprimiam o desespero das minorias encurraladas que aspiram a reduzir ao silêncio o autor dos seus tormentos.*

Franz Kafka tinha fatalmente de interessar e

seduzir Walter Benjamin: antítese do flâneur *baudelairiano, o heroi kafkiano vagueia no meio dos seus concidadãos como um anjo caído ou um exilado clandestino; o seu ritmo de vida não corresponde ao do resto da população, que lhe merece rancor por desse modo o obrigar a tomar consciência da sua própria solidão. Politzer, um comunista, notou-o com subtil perspicácia: «O director bancário Joseph K. é preso na presença dos seus subordinados. Ora essa presença só tem significado se prestarmos atenção aos seus nomes... O alemão Rabensteiner, o checo Kullich e o judeu Kaminer representam a população de Praga. Joseph K. é preso* urbi e orbi».

Ernesto Sampaio
Outubro de 1987

KAFKA

FRANZ KAFKA
No décimo aniversário da sua morte

Potemkin

Conta-se que Potemkin sofria de depressões intermitentes, regularmente intervaladas, durante as quais não tolerava a aproximação de ninguém, ficando proibida em absoluto a entrada nos seus aposentos. Na corte, nunca se falava deste morbo: qualquer comentário ou alusão à enfermidade de Potemkin desagradava à Imperatriz Catarina. Uma das depressões do Chanceler durou mais do que era costume e causou sérios inconvenientes: nas secretárias dos ministros acumulava-se documentos que não podiam ser despachados sem a assinatura de Potemkin e a respeito dos quais a czarina reclamava decisões. Os altos funcionários não sabiam que fazer. Estava-se nisto quando o pequeno e insignificante copista Chuvalkin chegou por acaso às antecâmaras ministeriais onde os conselheiros, como de costume, se encontravam reunidos para se lamentarem e chorar. «Que aconteceu, excelências? Em que posso servir, vossas senhorias?», perguntou, solícito. Explicaram-lhe a situação, penalizados por não poderem valer-se dos seus serviços. «Se é só isso, excelências — retorquiu Chuvalkin — rogo-vos que me passem os documentos». Os con-

selheiros, que nada tinham a perder, acederam ao seu pedido, e Chuvalkin, com o maço de documentos debaixo do braço, atravessou galerias e corredores e encaminhou-se para o quarto de Potemkin. Sem bater nem se deter, pôs a mão no puxador: a porta não estava fechada. Na penumbra, avistou Potemkin sentado na cama, envolto num roupão desbotado, a roer as unhas. Chuvalkin aproximou-se da secretária, molhou a pena no tinteiro e, sem dizer palavra, tirou um documento ao acaso, colocou-o sobre os joelhos de Potemkin e meteu-lhe a caneta na mão. Depois de ter lançado um olhar ausente ao intruso, Potemkin, como num sonho, assinou maquinalmente, sem os ver, todos os documentos que o copista lhe pôs a frente. Este, quando teve na mão o último, afastou-se sem cerimónias, tal como tinha chegado, com o seu *dossier* debaixo do braço. Com os documentos ao alto, num gesto de triunfo, Chuvalkin entrou na antecâmara e todos os conselheiros se precipitaram ao seu encontro, arrancando-lhe os papéis das mãos. Contendo a respiração, inclinaram-se sobre os documentos: ninguém disse palavra; todos ficaram petrificados. Novamente Chuvalkin se aproximou, novamente se informou com solicitude sobre as causas da consternação geral. Então também os seus olhos viram a assinatura que rematava todos os papéis, um após outro: Chuvalkin, Chuvalkin, Chuvalkin...

Esta história é como um arauto que anuncia com dois séculos de antecipação a obra de Kafka. O enigma que nela se concentra é o mesmo de Kafka. O mundo das chancelarias, das repartições, dos quartos escuros, gastos e húmidos é o mundo de Kafka. O solícito Chuvalkin, que toma tudo

ligeiramente e depis fica de mãos vazias, é o K. de Kafka. Mas Potemkin, que descuidado e sonolento leva uma vida crepuscular num lugar afastado e proibido, é um antepassado desses poderosos que, em Kafka, são juízes ou secretários habitantes de trapeiras e desvãos; por mais alto que se encontrem, estão sempre em decadência, em queda, mas em compensação podem aparecer de imprevisto, em pessoa ou através dos seus representantes mais ínfimos e desprezíveis — porteiros, funcionários decrépitos —, em toda a plenitude dos seus poderes. Em que pensam? Serão porventura epígonos dos Atlantes que sustentam o mundo sobre a nuca? É acaso por isso que mantêm a cabeça «tão profundamente enfiada no peito que quase não se lhes podem ver os olhos», como o castelão no seu retrato ou Klamm quando fica sózinho? Contudo, o que sustentam não é o mundo: é o quotidiano, tão pesado como o globo terrestre; «O seu cansaço é o do gladiador depois da luta; consagra-se ao trabalho de caiar uma parede da sala dos funcionários!» Georg Lukacs disse uma vez que só alguém com o génio arquitectónico de um Miguel Ângelo seria hoje capaz de fazer mesas decentes. Assim como Lukacs pensa em termos de épocas, Kafka pensa em termos de eras. O homem, no acto de caiar, desloca eras inteiras. Arrasta-as sempre que efectua o mínimo gesto.

Esses poderosos aparecem-nos em movimento lento e constante de ascensão ou queda, mas jamais são tão temíveis do que ao emergir da última das abjecções: a dos pais. O filho procura acalmar o seu velho, obtuso e pueril, a quem acaba de meter na cama. «Sossega, estás bem tapado». «Não!», gritou o pai, e sem lhe dar tempo a uma resposta

destapou-se com tal impulso que por um momento o cobertor ficou suspenso no ar a todo o comprimento, antes de cair aos pés da cama. «Querias tapar-me, amorzinho, mas ainda não estou tapado. Mesmo que nisso esgote o meu último alento, não te deixo tapar-me, não tens força para tanto. Um pai não precisa felizmente que lhe ensinem a ler na alma do filho». E assim ficou, dando golpes no ar com as pernas. Resplandecia de perspicácia... «Até agora só sabias o que havia em ti; ficas a saber que há no mundo coisas que te excedem. Eras realmente um pequenito inocente, mas mais realmente ainda és uma criatura diabólica!» Ao libertar-se do peso do cobertor, o pai liberta-se de um peso cósmico. Para reanimar e tornar outra vez fecunda a antiquíssima relação pai-filho, põe em movimento eras cósmicas. Relação fecunda? Condena o filho a morte por asfixia. O pai é aquele que castiga. A culpa, como aos funcionários do tribunal, atrai-o. Muitos sinais induzem-nos a pensar que para Kafka, o mundo dos funcionários e o dos pais é o mesmo. A semelhança não os honra: partilham o tédio, a degradação e a sujidade. A vestimenta do pai está de alto a baixo coberta de nódoas, assim como falta asseio a sua roupa interior. A porcaria é o elemento vital dos funcionários. «Não conseguia sequer compreender o significado das idas e vindas das partes em litígio. — Andam aí só para sujar as escadas —, dissera-lhe uma vez um funcionário, talvez encolerizado mas esta resposta parecera-lhe evidente». A sujidade é a tal ponto atributo dos funcionários que quase poderiam ser considerados como parasitas gigantescos. Isto não se refere naturalmente às relações económicas, mas às forças da razão e da

humanidade de que se nutre esta raça. Nas estranhas famílias de Kafka, o pai vive do filho e pesa sobre ele como um grande parasita. Não consome apenas as forças do filho: suga-lhe também o seu direito à existência. O pai é ao mesmo tempo o juiz e o acusador. O pecado de que acusa o filho parece uma espécie de pecado original. Na verdade, ninguém mais do que o filho pode ver-se envolvido na versão que Kafka deu do pecado original: «A culpa original, o antigo erro cometido pelo homem, consiste no protesto contra o mal que lhe foi feito. O homem não desiste de reivindicar que o pecado original foi cometido contra si próprio». Mas quem é o acusado desta culpa hereditária — o pecado de ter engendrado um filho — se não o pai? A acusação, contudo, inculpa também o filho, embora não seja lícito deduzir das afirmações de Kafka a culpabilidade da acusação pelo facto de ser falsa. Kafka nunca diz que se trata de uma culpa infundada. O que se debate aqui é um processo sem fim, e não poderia cair pior luz sobre uma causa do que aquela que recai sobre a solidariedade que o pai exige destes funcionários, destes tribunais. Neles, o pior não é a venalidade sem limites, já que, dada a sua natureza, a venalidade é ainda a única esperança que a humanidade pode alimentar a seu respeito. Os tribunais possuem códigos, mas ninguém os conhece. «Faz parte deste sistema que se seja condenado não só sem culpa formada, mas também sem o saber», pensa K. Na pré-história, as leis e as normas definidas permanecem como leis não escritas. O homem pode violá-las sem saber, incorrendo assim no castigo. Apesar da crueldade com que pode ferir alguém que não o espera, o cas-

tigo, no sentido do direito, não deriva do acaso, mas do destino, revelando-se aqui em toda a sua ambiguidade. Hermann Cohen, numa breve análise a concepção antiga do destino, definiu-o como um «conhecimento a que não podemos furtar-nos», um conhecimento «que tem nas suas próprias regras e motivações a causa das infracções e desvios ao seu curso». O mesmo se pode dizer da justiça que procede contra K. Este processo judicial conduz-nos muito além dos tempos das doze tábuas, a uma pré-história sobre a qual o direito escrito foi uma das primeiras vitórias. No caso que nos ocupa, o direito escrito certamente que se encontra nos códigos, mas a partir deles a pré-história exerce secretamente um domínio tanto mais ilimitado.

Em Kafka, as condições reinantes no escritório e na família apresentam muitos pontos comuns. A este respeito, na aldeia das imediações do castelo usa-se uma expressão significativa: «As decisões da Administração são tímidas como raparigainhas». «Uma fina observação», comentou K... «Realmente aguda, mas as decisões da Administração devem ter outras propriedades em comum com as raparigas». A mais destacada é a de se prestar a tudo, como as tímidas meninas que tropeçam em K. no *Castelo* e no *Processo*, e que se abandonam à luxúria no seio da família como se estivessem na cama. Atravessam-se no caminho de K. a todo o momento, e o resto apresenta tão poucas dificuldades como a conquista da moçoila da cantina. «Abraçaram-se, o corpo roliço ardia nas mãos de K.; num espasmo a que procurava incessantemente, mas em vão, furtar-se, rolaram pelo chão até embater levemente na porta de Klamm; ali ficaram, entre charcos de cerveja e outras imundices que cobriam o solo. Passaram-se horas. K. tinha a impressão constante de ir desmaiar ou de haver penetrado num país estrangeiro, mais longe do que antes dele nenhum ser humano teria ousado, numa terra desconhecida onde até ao próprio ar faltavam os elementos do seu ar natal, onde se sentia tão estranho que sufocava e onde, no entanto, no meio daquelas seduções insensatas, não podia fazer outra coisa senão internar-se ainda mais, continuar a extraviar-se». Voltaremos a ouvir falar desta estranheza, mas vale a pena avançar que estas mulheres lascivas nunca são formosas. No mundo de Kafka. a beleza só aflora nos lugares mais secretos: nos acusados, por exemplo. «Trata-se de um fenómeno extraordinário, mas fisiológico em certo sentido... Não pode ser a culpa, nem sequer o justo castigo que os torna formosos... É o processo contra eles que os transfigura».

O processo não oferece em geral esperanças aos acusados, mesmo quando não lhes retira toda a confiança na absolvição. E é talvez esta ausência de esperança que os torna belos. Isto concorda perfeitamente com o fragmento de uma conversa referida por Max Brod. «Recordo — diz ele — um diálogo com Kafka cujo ponto de partida era a Europa actual e a decadência da humanidade: somos — murmurou em dado passo — pensamentos nihilistas, ideias de suicídio que afloram à mente de Deus. Respondi que não, que o nosso mundo era apenas um momento de mau-humor de Deus, um mau dia, e que deveria haver esperança fora do mundo que conhecemos. Kafka sorriu: muita esperança, sem dúvida, infinita esperança, mas não para nós». Estas palavras aludem às únicas personagens de Kafka, saídas do seio da

família, para quem talvez haja esperança. Não são os animais, nem esses mutantes ou seres imaginários como o cordeiro-gato ou Odradek, que também vivem à sombra da família. Não é por acaso que Gregório Samsa acorda transformado em insecto precisamente em casa de seus pais, e tão-pouco é por acaso que o estranho animal meio gato, meio cordeiro «provém da herança paterna»; Odradek, por seu turno, é «a preocupação do pai». Quem sai deste âmbito são os «ajudantes».

Estes ajudantes pertencem a um ciclo de personagens que atravessa toda a obra de Kafka. São da sua raça o bobo e o desmascarado da *Contemplação*, assim como o estudante que aparece à noite na varanda vizinha de Karl Rossmann e como os loucos que vivem naquela cidade do sul e nunca se cansam. A sua existência crepuscular evoca a luz incerta que ilumina debilmente as personagens dos contos curtos de Martin Walser, autor da novela *O ajudante* e admirado por Kafka. As sagas indianas têm os gandharva, criaturas embrionárias, seres em estado nebuloso. Ao seu tipo pertencem os ajudantes de Kafka, que não correspondem — mas também não são estranhos — a nenhum dos outros ambientes ou esferas: trata-se de mensageiros que estabelecem a comunicação entre os vários grupos. Assemelham-se, como Kafka indica, a Barnabé, e Barnabé é um mensageiro. Ainda não saíram por completo do seio da natureza e por isso «acomodaram-se no chão, a um canto, sobre dois vestidos de mulher... Toda a sua ambição... consistia em ocupar o menor espaço possível; fizeram várias tentativas com esse fito, sempre acompanhadas de risos e murmúrios, entrecruzando braços e pernas, metendo-se literalmente um dentro do outro, de

modo que na penunbra não se via no seu cantinho mais do que um enorme novelo». Para eles e para os seus semelhantes, os embrionários, os tontos, os inaptos, existe a esperança.

Na liberdade e desenvoltura das ocupações de tais mensageiros transparece, de forma mais pesada e obscura, a lei do mundo de todas estas criaturas. Nenhuma tem um posto fixo, nem possui contornos claros e inconfundíveis; nenhuma se encontra noutra situação que não seja subir ou cair; nenhuma que não possa substituir o inimigo ou o vizinho; nenhuma que não seja entrada em anos e ao mesmo tempo ainda imatura; nenhuma que não se encontre profundamente exausta logo no princípio de qualquer longa tarefa. Não se pode sequer falar de ordens ou hierarquias. O mundo do mito convidaria a fazê-lo, mas esse mundo é infinitamente mais jovem que o mundo de Kafka, a quem o mito prometeu já a redenção. A este respeito sabemos apenas que Franz Kafka não cedeu a essa quimera. Novo Ulissses, «com os olhos fixos no horizonte», deixou que «as sereias desaparecessem literalmente face à sua resolução; justamente quando mais próximas estavam, ele já nada sabia delas». Entre os antepassados que Kafka se atribui na antiguidade, contam-se os judeus e os chineses, mas não devemos esquecer este grego. Ulisses encontra-se no limite que separa o mito da fábula. Razão e astúcia introduziram no mito as suas artimanhas; os seus poderes já não são invencíveis. A fábula é a recordação da vitória sobre esses poderes. E Kafka, quando se propôs escrever lendas, escreveu fábulas para dialécticos. Introduziu--lhes pequenos truques, a fim de obter a prova de

que «até meios insuficientes e pueris podem conduzir à salvação». É com estas palavras que apresenta a narrativa *O Silêncio das Sereias*, onde elas efectivamente se calam; possuem «uma arma mais terrível do que o canto... O seu silêncio». E recorreram a essa arma junto de Ulisses. Mas este, narra Kafka, «era tão astucioso, tão subtil que nem sequer a ideia de destino lhe podia penetrar o espírito. Talvez se tenha apercebido, embora o fenómeno nos pareça execeder a inteligência humana, que as sereias se calavam; a comédia que lhes opôs (às sereias e aos deuses) serviu-lhe apenas de escudo».

Em Kafka, as sereias calam-se. Talvez porque nele a música e o canto são uma expressão ou pelo menos um testemunho de salvação. Um sinal de esperança que nos chega desse pequeno mundo intermédio, ao mesmo tempo embrionário e trivial, desconsolador e tonto, onde vivem os ajudantes. Kafka é como o jovem que partiu para conhecer o medo. Chegou ao palácio de Potemkin, mas no final, nos buracos das suas arrecadações, encontrou Josefina, a ratinha cantora, cuja melodia descreve assim: «Há nela algo da pobre, breve infância, algo da felicidade perdida e para sempre irrecuperável, mas também alguma coisa da vida activa e presente, da sua pequena. inexplicável e no entanto constante e irreprimivel alegria».

Um retrato de infância

Existe um retrato de Kafka em criança, e poucas vezes «a pobre, breve infância» se traduziu de forma mais aguda. Deve ter sido tirado num desses estúdios fotográficos do século passado que,

com a sua decoração, as suas palmeiras, os seus cavaletes e arabescos, se encontravam a meio caminho entre a câmara de torturas e a sala do trono. No retrato, apertado num fatinho estreito, quase humilhante, sobrecarregado de bordados, um menino com cerca de seis anos destaca-se sobre um fundo de rígidas palmeiras. Como se houvesse a ideia de tornar mais quentes e sufocantes aqueles trópicos de fantasia, o menino tem à sua esquerda um grande chapéu de abas largas, como os dos espanhois. Uns olhos infinitamente tristes sobrepõem-se à paisagem que lhes foi destinada e a cavidade de uma grande orelha aparece escutando.

O evidente *desejo de se transformar num índio* talvez se haja alimentado durante algum tempo desta grande tristeza: «Ser um índio, sempre a cavalo, à desfilada, fender o ar, vibrar sobre o terreno que vibra, até perder as rédeas, as esporas, o pescoço e a cabeça da montada e nada mais ver à frente que o campo, vasta extensão deserta». Este desejo contém muitas coisas, mas a revelação do segredo consuma-se na América. A novela *América* possui características particulares, evidentes já no nome do protagonista. Enquanto nas novelas anteriores, apenas o murmúrio de uma inicial servia ao autor para se dirigir a si próprio, nesta, que se passa no novo mundo, vive uma espécie de renascimento com o seu nome inteiro no teatro natural de Oklahoma. «Numa esquina, Karl viu um cartaz com os seguintes dizeres: Hoje no hipódromo de Clayton, das seis da manhã até à meia noite, admite-se pessoal para o Teatro de Oklahoma! O grande Teatro de Oklahoma chama-vos, mas só hoje, só uma vez. Quem perder esta oportunidade,

perde-a para sempre! Quem pensa no seu futuro é connosco que deve estar! Todos são benvindos! Quem quiser ser artista, não falte! O nosso Teatro tem empregos para toda a gente, cada um no seu lugar! Não percam tempo! Partam para Clayton! Depois da meia noite não se admite mais ninguém! Ai de quem não acreditar em nós!» O leitor deste anúncio é Karl Rossmann, a terceira e mais feliz encarnação do K. herói das novelas de Kafka. A felicidade espera-o no teatro natural de Oklahoma, que é um verdadeiro hipódromo, assim como a «infelicidade» o invadira, certa ocasião, sobre o pequeno tapete do seu quarto, onde corria em círculo «como num hipódromo». Desde que escrevera as suas considerações «para uso dos cavaleriços» e tinha feito subir as escadas do tribunal ao «novo advogado», levantando as ancas, com passos ressonantes sobre o mármore, ou dando grandes saltos e de braços cruzados, fizera trotar no campo os seus *Rapazes na estrada real,* a figura do hipódromo era-lhe familiar. Na prática, pode acontecer até a Karl Rossmann «dar em estado de sonolência, por distracção, saltos demasiado altos, com uma inútil perda de tempo». Assim, o lugar onde alcança a meta dos seus desejos só podia ser um hipódromo.

Este hipódromo é ao mesmo tempo um teatro e isto constitui um enigma. Mas o lugar enigmático e a figura clara e transparente de Karl Rossmann encontram-se estreitamente ligados. Transparente, puro, talvez frouxo de carácter, é-o com efeito Karl Rossmann, e é-o no sentido em que Franz Rosenzweig, no seu livro *Stern der Erlosung*, diz que na China o homem interior se acha «privado de carácter; o conceito de sábio, tal como desde Confúcio tem sido classicamente encarnado, apaga todas as possíveis particularidades de carácter. O que distingue o homem chinês é algo diferente do carácter: uma pureza de sentimentos elementar». Por mais que isso possa explicar-se teoricamente — a pureza de sentimentos talvez seja um equilíbrio excepcionalmente refinado do comportamento mímico —, a verdade é que o teatro natural de Oklahoma nos encaminha para o teatro chinês, que é um teatro de mímica. Uma das funções mais importantes deste teatro natural consiste em transformar o acontecer em gesto. É possível ir mais além e sustentar que toda uma série de estudos e histórias menores de Kafka só ficam plenamente iluminadas se as relacionarmos, por assim dizer como documentos, com «o teatro natural de Oklahoma». Só assim se pode descobrir que toda a obra de Kafka representa um código de gestos que à priori não possuem para o autor um claro significado simbólico, constituindo antes interrogações que se expressam através de jogos e combinações sempre renovadas. O teatro é a sede natural destas experiências. Num comentário inédito a *Fratricídio*, Werner Kraft decifrou agudamente o desenvolvimento desta história como acontecer cénico: «A representação pode começar e é efectivamente anunciada pelo vibrar de uma campaínha. O som produz-se da forma mais natural logo que Wese sai da casa onde se encontra o seu escritório. Mas diz-se expressamente que, por demasiado sonora, por se difundir sobre a cidade e subir até ao céu, essa campaínha não é apenas a de uma porta». Assim como o som da campaínha ultrapassa a porta e sobe até ao céu, assim os gestos das personagens de Kafka são demasiado fortes

para o seu ambiente e irrompem num espaço mais vasto. À medida que foi aumentando a sua mestria estilística, Kafka foi renunciando progressivamente a explicar tais gestos, a adaptá-los a situações normais. «É uma mania curiosa — diz-se em *A Metamorfose* — essa de se sentar na secretária e lá de cima falar ao empregado, o qual, surdo como é, tem de colocar-se-lhe debaixo do nariz». Já *O Processo* omitira claramente todas as explicações para situações como esta. No penúltimo capítulo, K. detém-se junto dos primeiros bancos da igreja, «mas a distância pareceu ainda excessiva ao sacerdote, o qual ergueu a mão e com o indicador apontou-lhe um sítio mesmo debaixo do púlpito. K. obedeceu, mas daquele lugar era obrigado e inclinar a cabeça para trás a fim de poder ver o padre».

Max Brod diz: «Invisível era o mundo dos factos que contavam para ele», mas o certo é que para Kafka era o gesto o mais invisível de todos. Cada gesto é um acontecimento e quase se poderia dizer um drama. A cena onde este drama se desenrola é o Teatro do Mundo e o seu pano de fundo é o céu. Este céu, porém, é só um ciclorama: investigar a sua lei seria o mesmo que querer pendurar um cenário numa galeria de quadros. Como Greco, Kafka abre o céu a cada gesto, mas também como em Greco —que era o santo patrono dos expressionistas —, o elemento decisivo, o fulcro da questão continua a ser o gesto. Quem ouviu a pancada no portão, caminha encurvado pelo terror. Assim representaria o terror um actor chinês e ninguém se sobressaltaria. Noutro fragmento, o próprio K. se põe a representar. Quase sem dar por isso, tomou «da mesa uma folha; sem ver o que fazia, manteve-

-a sobre a palma da mão e, erguendo-a, colocou-a diante dos olhos dos dois. Ao fazer isto, não pensava em nada de determinado: agia apenas sob a impressão de que tinha de cumprir aquele gesto um dia, se conseguisse terminar o grande memorial que o libertaria da acusação». Este gesto, tal como o gesto animal, une o mais simples ao mais enigmático. É possível mergulhar nas histórias de animais de Kafka e ler-lhes páginas e páginas sem descobrir que afinal não é de homens que se trata. Quando depara com o nome do protagonista — o macaco, o cão ou o rato —, o leitor ergue os olhos espantado e descobre que se encontra já muito longe do continente do homem. Kafka, contudo, é sempre assim: retira ao gesto do homem os seus alicerces tradicionais e desse modo consegue um objecto para reflexões sem fim.

Estas reflexões são singularmente intermináveis, mesmo quando têm origem nas histórias simbólicas de Kafka. Pense-se na parábola *Perante a lei*. O leitor que a encontrou em *O médico rural* tocou talvez o ponto nebuloso no seu interior, mas não teria sequer sonhado com a série interminável de considerações que surgem desta parábola quando Kafka se demora a explicar-lha. Em *O Processo*, isso acontece por intermédio do sacerdote e é tão notório que se poderia pensar que a novela não é mais do que a parábola desenvolvida. O verbo «desenvolver», no entanto, possui um duplo sentido. A flor é o resultado de um desenvolvimento diferente do barco de papel que se ensina a fazer às crianças e se desdobra numa folha lisa. Este segundo desenvolvimento é o que se adequa à parábola, ao prazer do leitor em desdobrá-la até lhe encontrar um significado liso. Mas as parábolas de

Kafka desenvolvem-se no primeiro sentido, no sentido da evolução que culmina na flor. Por isso o seu resultado tem afinidades com a poesia, o que não impede que as narrativas kafkianas se resolvam inteiramente nas formas da prosa ocidental e mantenham com a doutrina subjacente uma relação análoga à da Hagadah com a Halakkah (na religião judaica, Hagadah é o mundo da lenda, do mito, e Halakkah o da lei sagrada). Não são parábolas, mas tão-pouco pretendem ser tomadas em sentido literal; estão construídas de modo a poderem ser citadas, interpretadas como ilustrações. Contudo, ignoramos a doutrina que as parábolas de Kafka acompanham e que ilustram os gestos de K. e os movimentos dos seus animais. Descobrimos que este ou aquele fragmento se lhe podem vincular, mas isso é o máximo que podemos dizer a seu respeito. Seja como for, intuímos que se trata de algo que tem a ver com o problema da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Por mais que lhe parecesse impenetrável, essa questão preocupou Kafka. Se no célebre diálogo que manteve com Goethe em Erfurt, Napoleão colocou a política no lugar do destino, Kafka — fazendo uma variação — poderia definir a organização como destino. A organização, com efeito, surge-lhe não só nas vastas hierarquias de funcionários, mas também, de forma mais clara ainda, nos difíceis e imperscrutáveis empreendimentos de construção cujo modelo esboçou em *A muralha da China*.

«A muralha deve constituir uma protecção para durar séculos, exigindo a tarefa da sua construção, portanto, como condições fundamentais, o recurso às experiências arquitectónicas de todos os tempos e de todos os povos, e o sentido da respon-

sabilidade pessoal dos construtores. Para os trabalhos de menos importância, podia-se empregar gente do povo ignorante: homens, mulheres, crianças, todos os que viessem oferecer-se atraídos pelo salário; mas para a direcção de cada grupo de quatro pessoas era necessário um homem inteligente, perito em construções. Nós — falo em nome de muitos — aprendemos a só nos conhecermos e reencontrarmos ao executar as ordens dos engenheiros supremos, e comprovámos que sem a orientação dos chefes quer o ensino que nos ministram na escola, quer o nosso intelecto humano, seriam insuficientes para a pequena tarefa que nos cabe no imenso projecto». Esta organização assemelha-se ao destino. Meschnikoff, no seu livro *A civilização e os grandes rios históricos*, serve-se de expressões que poderiam ser de Kafka. «Os canais do Yang-tse-Kiang e os diques de Hoang-ho — escreve — são segundo todas as probabilidades resultado do trabalho comum sagazmente organizado de ... várias gerações. O mínimo descuido na escavação de um fosso ou no levantamento de um dique, a mínima negligência, o egoísmo de um homem ou de um grupo de homens relativamente ao problema da riqueza hidráulica comum, transforma-se, em condições tão particulares, em fonte de desastres e vastíssimas calamidades sociais. Daí as ameaças de morte que acompanham a exigência de uma solidariedade estreita e constante entre massas de população estranhas e frequentemente hostis entre si. A gigantesca empresa condena cada homem a penosos trabalhos cuja utilidade só se tornará patente com o tempo e cujo plano é quase sempre incompreensível para o homem comum».

Kafka pretendia incluir-se entre os homens

comuns, e cada passo que tentava dar, esboçava-o nos limites da compreensão. E é assim que gosta de apresentar as coisas aos outros. Muitas vezes, como o Grande Inquisidor de Dostoiewsky, parece não estar longe de dizer: «Mas se é assim, há aqui um mistério e nós não podemos compreendê-lo. E se há um mistério, temos o direito de pregá-lo e de ensinar aos homens que não é a livre decisão dos seus corações, não é o amor aquilo que importa, mas sim o mistério: é ao mistério que devem submeter-se cegamente, dite o que ditar a sua consciência». Kafka nem sempre escapou às tentações do misticismo. Há uma nota no seu diário, a propósito do encontro com Rudolf Steiner, que não contém, pelo menos na forma em que foi publicada, uma tomada de posição precisa por parte de Kafka. Teria evitado tomá-la? A atitude que manteve em relação aos seus textos leva-nos a pensar que não é de excluir essa hipótese. Kafka dispunha de uma excepcional faculdade para inventar analogias. Não obstante, nunca aprofunda o que é susceptível de explicação e tomou mesmo todas as medidas possíveis contra a interpretação dos seus próprios textos. Quem neles se aventure, deve fazê-lo com cautela e desconfiança, tendo sempre presente a forma de ler própria de Kafka e a disposição do testamento em que ordenava a destruição da sua obra póstuma; essa vontade, se bem a considerarmos, é tão dificilmente compreensível e exige um exame tão minucioso como as respostas do guardião perante a lei. Talvez Kafka, que em cada dia da sua vida teve de atender a comportamentos inexplicáveis e a declarações ambíguas, tivesse querido pagar aos seus contemporâneos, pelo menos à hora da morte, com moeda idêntica.

O mundo de Kafka é um Teatro Universal. Para ele, o homem encontra-se naturalmente em cena. E a prova é que todos são aceites no teatro natural de Oklahoma. É impossivel compreender os critérios que regulam as admissões. À aptidão declamatória que em princípio poderia parecer importante, não se atribui qualquer importância: só se pede aos candidatos que representem o papel de si próprios. Que possam ser seriamente o que dizem ser, é coisa que sai do campo do possível. Os actores com os seus papéis procuram asilo no teatro natural, tal como as seis personagens de Pirandello procuram um autor. Em ambos os casos, o que procuram é o refúgio derradeiro, e isso não exclui que esse lugar seja a redenção. A redenção não é um prémio atribuido à vida: é antes o último refúgio de um homem que, como diz Kafka, tem «o caminho bloqueado pelo seu próprio osso frontal». A lei deste teatro está contida numa frase da *Comunicação a uma academia*: «Imitava-os porque procurava uma saída; por nenhuma outra razão». Um presságio de tudo isto parece aflorar em K. antes do fim do seu processo. Volta-se imprevistamente para os dois senhores de chapéu alto que vêm buscá-lo e pergunta-lhes: «Em que teatro trabalham?» — «Teatro?», admira-se um deles, enquanto se volta para o outro, como que a pedir-lhe conselho. Depois ficam ambos mudos. Não respondem à pergunta, mas tudo leva a crer que os deixou impressionados.

Sobre uma grande mesa, coberta por uma toalha branca, oferece-se um banquete aos novos aderentes ao teatro natural. «Todos estavam excitados e alegres». Os antigos comparsas fazem de anjos, empoleirados em altos pilares que, envoltos

em cartões ondulados, ocultam no interior uma pequena escada. São preparativos de uma feira camponesa ou, talvez, de uma festa infantil, onde o rapazinho da fotografia, enfeitado por vistosas andainas, teria perdido a tristeza que se lhe vê no olhar. Se não tivessem asas amarradas à cintura, aqueles anjos podiam ser verdadeiros. Kafka é o seu precursor. Um desses anjos — o empresário — eleva-se até ao trapezista atingido pela «primeira dor» quando cai na rede de protecção, acaricia-o e encosta a cabeça à do ginasta, «de modo que as lágrimas do artista lhe alagaram o rosto». Um outro — anjo da guarda ou polícia —, depois do «fratricídio», encarrega-se do assassino Schmar, o qual «parece querer esmagar a boca contra as costas do polícia, que o arrasta a passo estugado».

«Como em todos os grandes fundadores de religiões — disse-o Soma Morgenstern — há em Kafka um certo ar de aldeia». E é oportuno recordar aqui a definição de piedade religiosa dada por Lao-Tsé, de que Kafka deu uma transcrição perfeita em *A aldeia próxima*: «As comunidades vizinhas podem achar-se ao alcance do olhar e também podem encontrar-se ao alcance do ouvido o uivo dos seus cães e o canto dos seus galos. Isso deveria contentar os homens, que poderiam morrer de velhos sem viajar para mais longe». Como Lao-Tsé, também Kafka era uma autor de parábolas, mas não era um fundador de religiões.

Consideremos a aldeia no sopé do monte do castelo, esse povoado onde a pretensão de K. às funções de agrimensor é confirmada de forma tão misteriosa quanto inesperada. No epílogo a novela, Brod disse que Kafka certamente tomou para modelo da aldeia vizinha do castelo uma localidade

determinada, talvez Zurau, em Erzgebirge. Mas naquela terra podemos igualmente reconhecer outra povoação: a mencionada numa lenda talmúdica contada pelo rabino em resposta à pergunta que lhe fazem sobre os motivos que terão levado o judeu a oferecer um banquete na noite de sexta-feira. A lenda refere-se a uma princesa que definhava no exílio, longe da sua gente, numa aldeia cuja língua ignorava. Certo dia recebe uma carta a anunciar-lhe que o noivo não a esqueceu e que partiu ao seu encontro. O noivo, diz o rabino, é o Messias; a princesa, a alma; a aldeia do seu desterro, o corpo. Como não pode manifestar de outra forma a sua alegria à gente da terra, que não lhe entende a língua, oferece-lhe um banquete. Com esta povoação do Talmude, encontramo-nos no centro do mundo de Kafka. Tal como K. na aldeia junto ao castelo, assim vive no seu corpo o homem contemporâneo; um corpo que lhe foge e se transforma em seu inimigo. Pode acontecer que o homem acorde de manhã e se veja transformado num insecto. O alheamento — o que em si mesmo lhe é alheio — tomou conta dele. Kafka pertence ao ar da aldeia do castelo, e por isso não caiu na tentação de converter-se num profeta religioso. A essa aldeia pertencem também o estábulo de onde saem os cavalos do médico, o desvão sufocante onde Klamm, de charuto na boca, se senta diante dum copo de cerveja, e o portão que se abre para as ruínas quando se lhe dá uma pancada. O ar da aldeia está contaminado de irrealidade e decomposição, e Kafka tem de respirá-lo toda a vida. Não era adivinho nem fundador de religiões. Como conseguiu resistir?

Como é do conhecimento geral, Knut Hamsum costuma enviar de vez em quando cartas opinativas ao jornal da pequena cidade em cujos arredores vive. Há alguns anos, realizou-se na comarca um processo contra uma rapariga que tinha morto o filho recém-nascido. Condenaram-na a uma pena de prisão. Pouco tempo depois apareceu no periódico uma declaração de Hamsum cujos termos eram mais ou menos os seguintes: uma cidade incapaz de aplicar a pena capital a tão desnaturada criatura só era digna de desprezo; a infanticida merecia, se não a forca, pelo menos prisão perpértua. Passaram-se alguns anos e apareceu *Benção da Terra*, onde o escritor conta a história de uma criada que comete o mesmo crime e sofre a mesma pena (nada de forcas nem de prisões perpétuas).

As reflexões póstumas de Kafka contidas em *A Muralha da China* convidam a recordar este episódio. Ainda mal havia saído o livro, logo surgiu, apoiada nessas reflexões, uma interpetação de Kafka que se comprazia em utilizá-las como esponja apagadora do que a obra autêntica diz. Há dois modos de errar completamente na apreciação dos textos kafkianos: um consiste na interpretação natural; o outro na sobrenatural. Ambas — a interpetação psicanalítica e a teológica — descuram igualmente o essencial. A primeira é sustentada por Hellmuth Kaiser; a segunda por vários autores, entre os quais H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen e também Willy Haas, que no entanto formulou a respeito de Kafka — no referente a outros aspectos que adiante abordaremos — observações muito interessantes. Isso não o salvou de uma interpetação da obra no sentido do *cliché* teológico. «O poder superior — escreve Haas —, o reino da graça, foi representado por Kafka na sua grande novela *O Castelo*; o poder inferior, o reino do juízo e da condenação, na fábula igualmente grande *O Processo.* O território situado entre ambos os reinos, o destino terreno e as suas difíceis exigências, procurou pintá-lo, mediante uma severa estilização, em *A América*, sua terceira novela». Segundo Max Brod, o primeiro terço desta interpretação pode ser considerado património comum da exegese kafkiana. Assim escreve, por exemplo, Bernhard Rang: «Na medida em que pode considerar-se o castelo comó sede da graça, todos esses esforços inúteis e tentativas vãs significam precisamente — em termos teológicos — que a graça divina não se deixa alcançar e pressionar pelo arbítrio e a vontade do homem. A inquietação e a impaciência mais não fazem do que impedir e confundir a sublime quietude do divino». Esta interpretação é decerto cómoda, mas quanto mais se procura alargá-la, mais se vê que é insustentável. A evidência da sua falta de fundamento é sobretudo notória em Willy Haas, quando declara: «Kafka procede... de Kierkegaard e de Pascal, e pode-se inclusivamente considerá-lo o único descendente legítimo desses filósofos. Os três têm em comum o duro e cruel tema religioso fundamental: «o homem é sempre culpável perante Deus... O mundo superior de Kafka, o chamado *Castelo*, com o seu exército imperscrutável, mesquinho, extravagante e lascivo de funcionários, o céu misterioso que o cobre, disputa com os homens um jogo terrível... Seja como for, até mesmo diante deste Deus o

homem não pode eximir-se à sua profunda culpa». O menos que se pode dizer é que esta teologia, comparada com a teodiceia de Anselmo de Canterbury, não se pode levar muito a sério, incorrendo em especulações bárbaras que nada têm a ver com a letra do texto kafkiano. «Acaso um funcionário isolado — pergunta-se um *O Castelo* — tem o direito de perdoar? Pode-se admitir que ao colectivo das autoridades reunidas seja permitido tomar decisões, mas mesmo aqui há que distinguir: podem condenar, mas não têm poderes para perdoar». Este caminho não leva longe: «Trata-se — sentencia Denis de Rougemont — não do estado miserável do homem sem Deus, mas da miséria de um homem submetido a um Deus que não conhece, porque não conhece Cristo».

É mais fácil extrair consequência especulativas da edição póstuma das notas kafkianas do que esclarecer um único dos temas que despontam nos seus contos e novelas. Mas só eles podem iluminar as forças pré-históricas que Kafka teve de enfrentar, forças que também podemos considerar como potências históricas dos nossos dias. Sob que nome terão aparecido a Kafka? Ninguém sabe. Sabe-se apenas que ele não conseguiu orientar-se entre essas forças, que as não conheceu. No espelho que a pré-história lhe apresentava sob a forma da culpa, viu surgir tão-só o futuro como juízo. Kafka, contudo, não forneceu nenhuma indicação sobre o modo como tal juízo deve entender-se. Será o juízo final e universal? É o acusado que faz de juiz? O próprio processo não constitui o castigo? Kafka esperaria alguma resposta? Não procurava antes postergá-la? Nas suas historias, a épica recupera a função que desempenhava na boca de Xerazade:

postergar os acontecimentos. Em *O Processo* a dilação é a esperança do acusado, e o julgamento transforma-se lentamente num veredicto. O próprio patriarca deve aproveitar um adiamento, nem que para isso haja de perder o seu lugar na tradição. «Poderia imaginar outro Abraão, rápido como um criado, pronto a satisfazer o pedido do sacrificio imediato, mesmo que tal diligência não bastasse para transformá-lo num profeta ou sequer num trapeiro. Um Abraão que no entanto não executa o sacrificio por várias razões: não pode afastar-se do lar, é indispensável à economia e ao governo domésticos, não tem a casa em ordem e sem a casa em ordem, sem esse amparo, não pode partir, como a própria Bíblia o reconhece: «E pôs em ordem a sua casa».

«Rápido como um criado», diz-se deste Abraão. Para Kafka, algo havia só captável pelo gesto. E este gesto, ininteligível, é o ponto obscuro e nebuloso das parábolas, o ponto de onde emana a obra de Kafka, cuja avareza em publicá-la é conhecida, deixando em testamento a vontade expressa que fosse destruída. Ninguém que se ocupe de Kafka pode iludir este testamento: faz constar de uma vez para sempre a insatisfação do autor relativamente à obra, a consideração dos seus esforços como inapelavelmente malogrados e a convicção de que o fracasso era a sua vocação e o seu destino. Na verdade. fracassou na grandiosa tentativa de reconduzir a poesia à doutrina, de voltar a dar-lhe, como parábola, a simples inalterabilidade da razão. Nenhum outro poeta foi mais rigorosamente fiel ao mandamento: «Nenhuma imagem te farás».

«Era como se a vergonha devesse sobreviver-

-lhe»: com estas palavras se conclui *O Processo.* A vergonha, que corresponde à sua «elementar pureza de sentimentos», é o gesto mais forte de Kafka. Porém, possui um duplo aspecto: a vergonha, reacção íntima do homem é também uma reacção socialmente imperativa. Não é só vergonha perante os outros: também pode ser vergonha pelos outros. A vergonha de Kafka não é assim mais pessoal do que a vida ou o pensamento que ela rege e governa: «não vive a sua vida pessoal, não pensa o seu pensamento pessoal. É como se vivesse e pensasse constrangido por uma família... Essa família desconhecida... não pode abandoná-lo». Ignoramos a composição — homens, animais — dessa família, mas distinguimos claramente uma coisa: é ela que obriga Kafka a remover — ao escrever — eras cośmicas, é ela que faz rolar o acontecer histórico como Sísifo a sua pedra. E assim lhe sai à luz a parte inferior, de visão desagradável e a que Kafka não resistiu. «Acreditar no progresso não significa que se tenha verificado já progresso algum. Fraca fé seria esta». A época em que vive não significa para ele qualquer progresso sobre os começos pré-históricos. As suas novelas desenrolam-se num mundo palustre, onde as criaturas vagueiam num estádio que Bachofem define como o dos heteras. O facto de ser um estádio esquecido não significa que não subsista no presente. A sua presença deve-se mesmo ao seu olvido, embora a experiência do burguês médio não tenha a profundidade suficiente para lhe dar a mínima ideia disto. «Tenho experiência — escreve Kafka num dos seus primeiros esboços — e não gracejo se disser que consiste num enjôo de mar em terra firme». Não é por acaso que a primeira «contemplação» se pro-

duz numa rede de dormir. E Kafka demora-se interminavelmente em considerações sobre a natureza incerta, flutuante das experiências. Todas cedem, todas se misturam com as experiências opostas. «Fazia um calor sufocante naquele dia de Agosto — começa *A Pancada no Portão* —. Ao regressar a casa com minha irmã passámos diante do portão de um estábulo. Já não sei se de brincadeira ou por distracção ela desfechou uma punhada no portão ou se apenas esboçou o gesto, de punho fechado, sem bater». A simples possibilidade desta última hipótese faz aparecer as precedentes, que antes pareciam inócuas, a uma nova luz. Do pântano destas experiências surgem as figuras femininas de Kafka: criaturas palustres, como Leni, que estende «os dedos médio e anular da mão direita, unidos por uma membrana até quase a última falange». «Belos tempos!», exclama a ambígua Frida, ao recordar a sua vida anterior —. «Nunca me perguntaste nada sobre o meu passado». Isto conduz-nos a obscura matriz dos tempos, onde se realiza o acasalamento «cuja desenfreada luxúria — segundo Bachofen — é abominada pelas puras potências da luz celestial e justifica a expressão *Luteae voluptates* de que se serve Arnóbio».

Só a partir daqui se pode entender a técnica narrativa de Kafka. Quando outras personagens da novela têm de comunicar algo a K., fazem-no, mesmo que se trate da coisa mais grave ou mais surpreeendente, de forma incidental e como se ele, no fundo, devesse saber disso há muito tempo. É como se não houvesse nada de novo, como se o protagonista apenas fosse tacitamente convidado a recordar algo que esqueceu. Willy Haas interpretou neste sentido o desenvolvimento de *O Pro-*

cesso, ao afirmar com justeza que «o objecto do processo, o verdadeiro protagonista deste livro incrível é o esquecimento...cuja... propriedade fundamental é o olvido de si mesmo... O olvido converteu-se aqui numa figura muda — na pessoa do acusado —, numa figura de intensidade grandiosa». A tese de que «este centro misterioso» deriva «da religião judaica» deve ser tomada em consideração. «A memória como piedade desempenha aqui um papel de extraordinária importância. Não é... um entre outros, mas... o mais profundo atributo de Jeová, o de recordar, de possuir memória infalível até à terceira, à quarta... à centésima geração. O acto... mais sagrado do... rito consiste na anulação dos pecados do livro da memória».

O esquecido — e com esta noção encontramo-nos num umbral ulterior da obra de Kafka — nunca é puramente individual. Cada particular objecto de esquecimento confunde-se com o esquecido da pré-história, com ele entrando em inumeráveis combinações, variáveis, incertas, que dão sempre origem a novos abortos. O esquecimento é o recipiente de onde brota o inesgotável mundo intermédio das histórias de Kafka. «Aqui a única realidade é a plenitude do mundo. Cada espirito deve ser objectivo, deve manter-se àparte, para ter um lugar e direito a existir. O espiritual, na medida em que ainda desempenha uma função, resolve-se em espiritos. Os espiritos transformam-se em individuos absolutamente particulares, cada um deles com o seu nome, especialmente ligado ao nome de quem o venera... Formam uma multidão num mundo já superpovoado... Uma imensa legião que se multiplica sem escrúpulos... Novos espiritos

estão sempre a agregar-se aos antigos, cada um com o seu nome próprio e diferente dos restantes». Neste texto, não é de Kafka que se trata, mas da China. É assim que, em *Stern der Erlosung,* Franz Rosenzweig descreve o culto chinês dos antepassados. Para Kafka, o mundo dos seus antepassados, tal como o universo dos factos que para ele realmente contavam, era literalmente imperscrutável, e não há dúvida de que o referido mundo, à semelhança daquele que os primitivos adoravam nas suas árvores totémicas, aponta para baixo, para o reino das bestas. Aliás, não é só em Kafka que os animais são depositários do que se esqueceu. Em *O loiro Eckbert*, um profundo conto de Tieck, o nome esquecido de um cachorro — Strohmi — é a cifra de uma culpa enigmática. Podem assim compreender-se os motivos por que Kafka continuamente procurou captar a presença do esquecido nos animais. Estes não constituem a meta, mas são indispensáveis para alcançá-la. Pense-se no «artista da fome», o qual «para dizê-lo claramente era apenas um obstáculo no caminho que conduzia aos estábulos». E recorde-se o animal de *O Covil* ou a «toupeira gigantesca», absortos em complicadas cavilações sobre os desconhecidos que lhe escavam a terra. Os seus pensamentos, por outro lado, são algo de muito hábil e incerto, oscilando irresolutos de preocupação em preocupação, saboreando todas as angústias com a volubilidade do desespero. Em Kafka até borboletas encontramos: «o caçador Graco» é um culpado que não quer reconhecer a sua culpa, «transformando-se numa borboleta». «Não se ria», diz o caçador Graco. É verdade: entre todas as criaturas de Kafka, são especialmente os animais que se dedicam a reflexão. A cor-

rupção está para o direito como a angústia para o pensar destas criaturas. A angústia confunde os acontecimentos e, não obstante, é sempre a única fonte de esperança. Mas dado que a coisa mais estranha e esquecida é o corpo — o nosso próprio corpo —compreende-se o que levou Kafka a designar por «a besta» o acesso de tosse que lhe irrompia das entranhas. Era a primeira ofensiva da grande manada.

O mais estranho bastardo que a pré-história engendrou em Kafka mediante a culpa foi Odradek. «Ao princípio parece um carreto achatado, em forma de estrela, onde se enrolam desordenadamente velhas linhas soltas de toda a espécie e cor. Mas é mais do que isso; do centro da estrela parte uma pequena vareta transversal onde se encaixa outra em ângulo recto. Mediante esta segunda vareta, por um lado, e um dos raios da estrela, pelo outro, o conjunto dá a impressão de poder aguentar-se como sobre duas pernas». Segundo os casos, Odradek «aloja-se em desvãos, escadas, corredores, vestíbulos».. Prefere os mesmos lugares do tribunal, que está atrás da culpa. O chão é o sítio dos objectos abandonados e esquecidos. A obrigação de comparecer a juízo talvez suscite uma sensação semelhante à de abrir um baú fechado há anos, abandonado no chão, a um canto. De boa mente adiaríamos a empresa até ao fim dos tempos, como K. ao descobrir que a sua memória «teria servido para manter ocupado o espírito pueril de um velho reformado».

Odradek é a forma que as coisas assumem no esquecimento. Deformam-se, tornam-se irreconhecíveis. São assim «a preocupação do pai», que ninguém sabe qual é, o bicho que representa

Gregório Samsa ou o grande animal, meio gato e meio cordeiro, para quem provavelmente «a faca do magarefe seria uma libertação». Mas todas estas personagens de Kafka estão relacionadas, através de uma vasta série de figuras, com o protótipo da deformidade, o corcunda. O gesto mais frequente dos contos kafkianos é o do homem que inclina profundamente a cabeça sobre o peito, como o fazem, por cansaço, os senhores do tribunal ou, por servilismo, os porteiros do hotel, ou ainda, por causa do tecto ser baixo, os visitantes da galeria. Em *A Colónia Penal*, as autoridades servem-se de um mecanismo antiquado para gravar letras muito floreadas nas costas dos condenados, mecanismo que ao acumular ornamentos multiplica as feridas, até a carne dos supliciados se tornar clarividente, decifrando directamente o texto através de cujas letras aprenderão o nome da sua culpa desconhecida. As costas são, portanto, algo que se tem de carregar. E assim foi em Kafka desde sempre, como o explicita uma velha nota do diário: «Para me tornar o mais pesado possível, coisa que me parece útil para adormecer, tinha cruzado os braços e posto as mãos atrás das costas, de modo que jazia carregado como um soldado». Aqui o peso coincide tangencialmente com o esquecimento próprio de quem dorme. Uma cantilena popular como *O homenzinho corcunda* é isso mesmo que simboliza. Este homenzinho é o inquilino da vida desfigurada, e desaparecerá quando chegar o Mesias, o qual, segundo disse um grande rabino, não pensa vir transformar violentamente o mundo, mas dar--lhe tão-só uns pequenos ajustes.

Chego ao meu quartinho
ao leito de dormir
vejo um marrequinho
que se põe a rir

É o riso de Odradek, que «soa mais ou menos como o crepitar de folhas caídas».

Ajoelho-me no banquinho
para as rezas fazer
vejo um marrequinho
que se põe a dizer:
querido menino, sê bonzinho
reza também pelo marrequinho

Assim termina a horrível cantiga. Visionário das profundidades, Kafka atinge uma raiz e um fundamento que «as intuições da sabedoria mítica» ou «a teologia existencial» não saberiam dar-lhe. E essa matriz última é tanto o fundo do povo alemão como o do povo judaico. Se Kafka não rezou — coisa que não sabemos — distinguia-se em altíssima medida por aquilo que Malebranche define como «a prece natural da alma» : a atenção. Como os santos através das orações, foi através dela que se solidarizou com todas as criaturas.

Sancho Pança

Conta-se que uma noite, numa aldeia jasídica, no final do Sabat, os judeus estavam reunidos numa casa miserável. Eram todos do lugar, excepto um, a quem ninguém conhecia, paupérrimo, andrajoso,

que permanecia acocorado no canto mais escuro.* A conversa incidira sobre os temas mais diversos. De súbito, alguém animou o serão com uma pergunta interessante: qual o desejo que cada um formularia se pudesse satisfazê-lo? Um queria dinheiro, outro um genro, um terceiro uma nova banca de carpinteiro, e por aí fora, à volta do círculo. Depois de todos terem falado, sobrou o mendigo, no seu canto escuro. Hesitante e de má vontade lá acabou por responder também: «Queria ser um rei poderoso, reinar num grande país, estar uma noite a dormir no meu palácio enquanto o inimigo violava as fronteiras e a sua cavalaria me cercava o castelo antes do amanhecer sem encontrar resistência; desperto pelo terror, sem tempo sequer para me vestir, fugia em camisa de dormir, perseguido por montes, vales, bosques e colinas, sem tréguas nem repouso, até chegar são e salvo a esta terra. Era isso que queria». Os outros olharam-no desconcertados. «E que terias ganho com isso?», perguntaram. «Uma camisa», respondeu.

Esta história pode servir de introdução à economia do mundo de Kafka. Ninguém disse que as deformações que o Messias virá corrigir um dia sejam apenas aleijões do nosso espaço. São-no também do nosso tempo. Kafka certamente que deve ter pensado nisso quando fez dizer ao seu avô: «A vida é extraordináriamente curta. É tal a sua brevidade na minha memória que não compreendo como é que um jovem, por exemplo, pode decidir ir a cavalo até à aldeia vizinha sem temer que — descontado qualquer desgraçado acidente — o lapso de uma vida normal e feliz possa ser demasiado

(*) Na tradição jasídica, o profeta Elias aparece sob a forma de vagabundo ou mendigo, continuando no entanto a desempenhar o papel de mensageiro de Deus: descobri-lo sob a sua aparência e receber o seu ensinamento é ser iniciado nos mistérios da Tora (N.T.)

breve para uma tal viagem». Um sósia deste velho é o mendigo que «na sua vida normal e feliz» nem sequer encontra tempo para um desejo, mas que na vida insólita e desditosa da fuga, para onde se transfere com a sua história, se exime desse desejo, trocando-o pela realização.

Entre as criaturas de Kafka, há uma raça que tem particularmente em conta a brevidade da vida: vem da «cidade do sul... da qual se dizia que isso sim, era gente! Fixem-se nisto: não dormem!» Não dormem porquê? «Porque nunca se cansam. Como poderiam cansar-se os loucos?» É evidente que loucos e ajudantes, que também nunca se cansam, são espécies afins. Os ajudantes, contudo, ainda chegam mais alto. A propósito da sua fisionomia, diz-se em determinado momento que fazem «pensar em adultos, quase em estudantes». Os estudantes, que em Kafka aparecem quando menos se espera, são com feito os porta-vozes desta raça. «Mas afinal quando dorme?», pergunta Karl maravilhado, contemplando o estudante. «Dormir? Ah, sim... Dormirei quando terminar os estudos». As crianças também vão dormir de má vontade: enquanto dormem, podem verificar-se acontecimentos que exigem a sua presença. «Não esquecer o melhor» soa como advertência familiar numa obscura massa de antigas histórias, embora talvez não apareca realmente em nenhuma. O esquecimento, porém, diz sempre respeito ao melhor, e o melhor é a possibilidade de redenção. «A ideia de pretender ajudar-me — diz ironicamente o espirito errante e sem paz do caçador Graco — é uma doença que leva à cama». Os estudos obrigam os estudantes a velar e é posivel que a sua virtude máxima consista precisamente em mantê-los des-

pertos. O jejuador jejua, o guardião cala-se e os estudantes velam. Tão secretamente obram em Kafka as grandes regras da ascese.

Dos anos submersos da infância, é o estudo que Kafka evoca. «Não fora muito diferentemente — e agora já tanto tempo havia passado — que Karl, em casa., sentado à mesa dos pais fizera os seus exercicios enquanto o pai lia o jornal, ou fazia escritas e correspondência para uma firma. e a mãe se atarefava na sua costura, puxando a linha num gesto largo. Para não incomodar o pai, Karl punha sobre a mesa apenas o caderno e o material necessário para escrever, ordenando os livros de que precisava à sua direita e à sua esquerda, empilhados em cadeiras. Como era grande o silêncio que ali reinava! Como era raro entrarem estranhos naquele quarto!» Esses estudos talvez não possuam significado algum, mas estão próximos do nada que confere significado às coisas, como no Tao. Era isso que Kafka perseguia com o seu desejo de «pregar o tampo de uma mesa com habilidade paciente e minuciosa e ao mesmo tempo não fazer nada, mas não de modo que se pudesse dizer: para ele cravar pregos não é nada!, mas: aquilo sim, é verdadeiramente bater pregos e ao mesmo tempo não fazer nada, o que tornaria o acto ainda mais audaz, mais decidido, mais real e mais louco». Igualmente decidida e fanática é a atitude dos estudantes em relação ao estudo, e não se poderia imaginar nada mais estranho. Os escribas, os estudantes, estão sempre sem fôlego, sempre correndo atrás de alguma coisa. «O funcionário dita em voz tão baixa que o escriba não consegue ouvi-lo se permanecer sentado; por isso tem de levantar-se para escutar o que se lhe dita, voltar

rapidamente a sentar-se para escrever, tornar a levantar-se para ouvir, e assim por diante. É tudo muito estranho e quase incompreensível». Se pensarmos nos actores do teatro natural, talvez se entenda melhor: todos devem responder imediatamente à chamada. Há, no entanto, outros aspectos em que os actores se parecem com aquelas personagens diligentes. Para eles, trata-se verdadeiramente de «bater pregos e ao mesmo tempo não fazer nada», quer dizer: de representar papeis; e mau actor será quem, por não estudar devidamente o seu papel, se esquece das palavras ou dos gestos que a representação requer. Para os membros da companhia de Oklahoma, porém, esse papel é a vida precedente de cada um. Daqui a «natureza» deste teatro natural. Os seus actores são seres redimidos. Mas não o é ainda o estudante que Karl observa durante a noite, na varanda, em silêncio, enquanto «lia no livro, o folheava, consultava de vez em quando um outro livro que apanhava num gesto rápido, e tomava apontamentos num caderno de que aproximava muito o rosto».

Nesta representação viva do gesto, por mais extravagante, Kafka é inimitável. Com razão, comparou-se K. ao soldado Schweyk: um espanta-se com tudo; o outro não se espanta com nada. Na época da máxima alienação mútua dos homens, das relações infinitamente mediatizadas, que são as únicas que ainda se podem manter, inventaram o filme e o disco. No filme, o homem não reconhece o seu próprio andar; no disco, não reconhece a sua própria voz. Isso foi confirmado por diversas experiências, e a situação do sujeito delas é idêntica à de Kafka. É esssa situação que o reconduz ao

estudo, onde é posivel que reencontre fragmentos da sua própria existência, partes do papel que lhe foi distribuido. É possivel que consiga recuperar o gesto perdido, como Peter Schlemihl conseguiu reaver a sua sombra vendida. É possivel que chegue a compreender-se — mas com que esforço! Porque o que brota do esquecimento é uma tempestade, e o estudo é uma cavalgada que avança contra ela. Assim o mendigo, que corre à desfilada montado no seu banco, a um canto escuro, ao encontro do passado, procurando assenhorear-se de si mesmo, sob a forma de um rei fugitivo. À vida, demasiado breve para uma cavalgada, corresponde este galope, suficientemente longo para uma vida: «...até lançar fora as rédeas e não ver mais em frente do que um vasto deserto, já sem o pescoço e sem a cabeça do cavalo». Assim se realiza a fantasia do cavaleiro venturoso, impetuosamente lançado em perseguição do seu passado, numa viagem alegre e vazia — do cavaleiro que deixou de ser uma carga para o seu corcel. Este cavaleiro é feliz, mas desgraçado do que permanece amarrado à sua pileca, porque se propôs, como fim futuro, o mais próximo e imediato: a carvoaria. «A cavalo no balde de carvão, de mãos erguidas, segurando a pega, a mais simples das rédeas. desço a escada fatigosamente; mas ao fundo o balde ergue-se, radioso: magnífico, magnífico!» Os camelos deitados por terra, agitando-se sob o bastão do cameleiro, não se levantam mais majestosamente. Não há região mais desolada do que a das «Montanhas de Gelo» onde o cavaleiro do balde de carvão «se perde para nunca mais voltar». Das «mais profundas regiões da morte» sopra o vento que o arrasta: é o mesmo que tantas vezes em Kafka

emana da pré-história do mundo, o mesmo que empurra a barca do caçador Graco. «Por toda a parte — diz Plutarco —, nos mistérios e nos sacrifícios, entre os gregos e entre os bárbaros, se ensina que devem existir dois seres principais e duas forças específicas opostas, das quais uma puxa a direito, para a frente, enquanto a outra desvia a primeira e a faz retroceder». O recuo é a direcção do estudo que transforma a vida em escrita. Bucéfalo é o seu mestre, «o novo advogado», o qual sem o grande Alexandre, isto é, sem o grande conquistador sempre lançado para a frente, empreende o caminho do regresso. «Livre, os flancos nunca mais apertados pelas pernas do cavaleiro, longe dos clamores das batalhas alexandrinas, lê e relê as páginas dos velhos livros». Num estudo recente, depois de ter analisado minuciosamente todos os pormenores do texto, Werner Kraft observa: «Não existe na literatura uma crítica do mito mais poderosa e mais radical». A palavra «justiça» — pensa Kraft — não é usada por Kafka, mas o que a crítica do mito efectua em toda a sua extensão não é outra coisa senão justiça. Contudo, poderá verdadeiramente o direito ser activado, em nome da justiça, contra o mito? Não: como jurista, Bucéfalo permanece fiel às suas origens. Parece, no entanto — e nisso talvez consista a novidade para ele e para a profissão de advogado, no sentido kafkiano — que não exerce a sua profissão. O direito que não é exercido, mas tão-só estudado, é a porta da justiça.

A porta da justiça é o estudo. E no entanto Kafka não se atreve a associar a este estudo as promessas que a tradição associava ao estudo da Tora. Os seus ajudantes são sacristães que ficaram sem

paróquia; os seus estudantes, escolares sem escrita. Agora já nada pode detê-los na sua viagem «alegre e vazia». Kafka, porém encontrou a lei da viagem dele: pelo menos uma vez conseguiu adaptar o seu ritmo trabalhoso a uma cadência épica, tal como durante toda a vida o procurou, confiando tal lei a um esboço que resultou no mais perfeito, e não só pelo seu carácter de interpretação.

«Sancho Pança nunca se gabou disso, mas com o passar dos anos, consumindo as noites a devorar histórias de cavalaria e aventuras, tanto conseguiu transtornar o seu demónio que o fez sair de si e lançar-se desenfreadamente nas empresas mais loucas. Acções, aliás, que não faziam mal a ninguém, à falta do objecto predestinado que deveria ter sido precisamente Sancho Pança. Mais tarde, deu a esse demónio o nome de Don Quixote e, movido por um sentimento de responsabilidade, seguiu-o calmamente nas suas correrias e desmandos, daí extraindo, até ao fim dos seus dias, grande alívio e útil distracção».

Louco pacífico e ajudante não ajudado, Sancho Pança mandou à frente o cavaleiro. Bucéfalo sobreviveu ao seu. Pouco monta distinguir entre homem e cavalo: o importante é tirar o peso de cima.

Colecção Memória do Abismo

1 — ANGELO DE LIMA
Poemas in Orpheu 2 e outros escritos

2 — JEAN GENET
O funâmbulo

3 — GEORGES BATAILLE
O ânus solar

4 — LUÍS CERNUDA
Os prazeres proibidos

5 — ANTONIN ARTAUD
A arte e a morte

6 — CHARLES BUKOWSKI
Dá-me o teu amor

7 — F. SCOTT FITZGERALD
A fenda aberta

8 — LOUIS-FERDINAND CÉLINE
Vão navios cheios de fantasmas...

9 — FERNANDO PESSOA
Aviso por causa da moral

10 — YUKIO MISHIMA
Genet

11 — ALDOUS HUXLEY
O Céu e o Inferno

12 — GEORGE MOORE
O outro sexo de Albert Nobbs

13 — ANTONIN ARTAUD
Van Gogh, o suicidado da sociedade

14 — CAMILO CASTELO BRANCO
Maria! Não me mates, que sou tua mãe!

15 — JOYCE MANSOUR
Júlio César — História nociva

16 — WALTER BENJAMIN
Kafka